LAS FORMAS DE GENERACION DE SENTIDO EN LOS CUERPOS DE ICONOS MOCHE Y NAZCA

Por: Jurgen Golte

Los alfareros mochica de la costa norte han dejado entre el siglo IV y VI miles de pinturas sobre ceramios pertenecientes a las fases Moche IV y V. Estas pinturas presentan un número limitado de escenas de índole diversa (alrededor de 100) con un número aún más limitado de actores. Después de casi 100 años de recolección e interpretación de este corpus por un gran número de iconólogos, el autor, partiendo de la hipótesis que las representaciones tuvieran un carácter narrativo, propuso un método para lograr la reconstrucción de la hilación entre las escenas.

El discurso, que se logra reconstruir de esta forma, trata de una confrontación entre divinidades mayores, y sus respectivas cortes, la que en sus consecuencias pone en peligro la existencia de la humanidad-moche. Esta amenaza para los moche es eliminada en una larga serie de luchas y peripecias por un ser poderoso nuevo, que restablece el equilibrio entre los dioses de la noche y sus contrincantes que son divinidades diurnas. El nuevo ser poderoso y activo por medio de sus hazañas a su vez se convierte en un dios creador, que en lo subsiguiente recibe las ofrendas de la población moche.

Un mito de esta naturaleza, cuyo significado para los moche podría tener interpretaciones diversas, se basa por un lado en ideas generalizadas sobre dos ambitos de poder contrapuestos, y al mismo tiempo complementarios. Estos ambitos serían antropomorfizados en las divinidades respectivas, los que a semejanza de soberanos, tendrían una corte de ayudantes, y animales de diversas especies, humanos y objetos como subalternos. La victoria de uno de los contrarios crearía el caos. Una vez producido este, la acción correctiva estaría a cargo de un ser de poder, que a su vez aparecería como soberano con subal-

ternos. Este por sus actividades heroicas en el restablecimiento del equilibrio, y por recorrer ambos ámbitos de poder contrapuestos, adquiriría su capacidad creadora. El sentido de la narración surgiría por un lado de una visión dual del mundo, su antropomorfización y su jerarquización, por otro por las actividades circunscritas de otro ser, también cabeza de una jerarquía, en el restablecimiento del orden. Lo nuevo, entonces, sería introducido en forma narrativa, aparentemente para restablecer el orden antiguo.

También los nazca, que vivieron en la costa sur, más o menos contemporáneos de los mochica, han dejado en pinturas sobre vasijas una gran cantidad de imágenes.

El intento de buscar también en este corpus estructuras narrativas, semejantes a las que parecerían ordenar el universo icónico moche, no arroja resultados positivos.

Sin embargo, al igual, como las pinturas moche, las nazca parecen ser pautadas. Presentan una cantidad limitada de seres en relaciones repetidas en un número relativamente pequeño. El resultado del esfuerzo de comprensión muestra que la interrelación entre los seres parecería ser generativa. Se utilizaría formas pautadas de mostrar la filiación patrilinear y matrilinear entre los seres. Como resultado del análisis surgiría un cuadro de parentesco bilateral, que derivaría todos los seres que aparecen de dos seres andróginos originales, de los cuales uno aparecería todopoderoso, y otro insignificante. La herencia de los descendientes, de acuerdo a su filiación con los seres primordiales, determinaría sus características. De esta forma, y por la variación de los descendientes, el cuadro de parentesco explicaría el mundo nazca, los animales y las plantas, y sus características, y también diversos grupos humanos, probablemente jerarquizados de acuerdo a su filiación con los seres primordiales. Es decir, también la iconografía nazquense tendría un carácter explanatorio. El orden, sin embargo, parecería inmutable y fijado por filiaciones primordiales. El mundo, en última instancia, surgiría en terminos parentales, probablemente los mismos que utilizarían los nazca en su orden propio, y las características específicas de cada ser se derivarían de las características de los seres primordiales presentes por la filiación.

Los moche y los nazca, utilizando formas parecidas de representación, explicarían lo existente de forma muy diversa. En los moche sería la acción narrada que crea el orden de las cosas, en los nazca sería la filiación con seres primordiales las que pautaría el orden. Visto así, el mundo moche aparecería como un mundo sujeto a cambios por el heroismo de actores antropomorfos, el mundo nazca tendría su orden por filiación, no estaría sujeto a cambios. Las formas de construcción de las totalidades de los mundos icónicos se relacionaría con las características de los mensajes básicos. Una primera interpretación podría relacionar la construcción moche con una variación importante en la construcción del poder en la sociedad moche, mientras la construcción del universo icónico nazca estaría más bien relacionada con una afirmación de un orden jerárquico social, que mediante el discurso inherente en los iconos aparecería como *natural.*

Las formas de generación de sentido en los cuerpos de iconos moche y nazca

Jürgen Golte

LA COMPARACIÓN DE UNIVERSOS ICONICOS ANDINOS

En los últimos años la interpretación de las pinturas sobre vasijas de las fases IV y V de la cultura moche se ha dirigido hacia una comprensión narrativa del conjunto de las imágenes. Después de varios intentos de una reconstrucción parcial de secuencias narrativas (Lieske, Rostworowski, Quilter, Castillo, Bourget) hemos publicado en 1993/94 una reconstrucción de una secuencia continua, que abarca casi todo el material pictórico conocido de las fases IV y V.

La reconstrucción partía por un lado de la totalidad del material icónico moche, pero especialmente utilizaba como punto inicial de comprensión las imágenes más complejas que los moche mismos habían dejado. Esto parecía útil, ya que se trataba de reconstruir interrelaciones entre elementos de la iconografía moche, y cuánto más de ellos aparecían en un mismo ceramio, tanto más estaban puestos en combinación por los pintores moche.

Era fácil de reconocer el hecho que los mismos moche pintaban sobre algunos de sus ceramios secuencias de imágenes. Estas secuencias moche a su vez coincidían en algunas de sus escenas. Por medio de estas escenas, contenidas en varias secuencias, era posible acoplar estas, y construir una secuencia mayor o un discurso. Este discurso tiene una estructura típica de un mito o cuento (Propp 1928, 1968), y hace mas comprensible las escenas de las cuales está compuesto, comparado con lo que se puede discernir en ellas aisladamente. El resultado de la reconstrucción es una narración extensa de alrededor de 50 pasos narrativos, que partiría de un conflicto entre dos divinidades mayores, una ligada con el día, la otra con la noche y el mar, y sus cortes subalternas. La divinidad diurna sería apresada en una montaña, y en la oscuridad monstruos marinos atacarían a los humanos, y objetos, mayormente relacionados con la indumentaria de guerreros, se volverían contra los guerreros moche, tomándolos como prisioneros. Los cautivos, y su sangre, serían llevados en embarcaciones a la morada de la divinidad nocturna por los lugartenientes de ella. Allí festejarían su victoria. En estas circunstancias un ser de gran poder empezaría a enfrentarse con los monstruos marinos, venciendo uno tras otro. En estas batallas quedaría herido. Las aves marinas lo rescatarían, y sus ayudantes, especialmente una iguana y un zorro, organizarían su rescate, e intervendrían ante la divinidad nocturna para que ella lo cure. Una vez sano, el héroe participaría en la liberación de la divinidad diurna, la que junta con sus guerreros animales vencería a los objetos, para ascender finalmente, ayudado por unas arañas, al firmamento. La epopeya terminaría en una especie de equilibrio entre la divinidad diurna y la nocturna, y el ascenso del héroe a divinidad creadora de plantas alimenticias. Los moche, a causa del episodio, festejarían el restablecimiento del orden y venerarían a la divinidad creadora.

La aparición de este discurso en los ceramios moche, como también la invención de las técnicas necesarias para exponer sobre la superficie de ceramios escenas relativamente complejas, contrasta con los contenidos y las técnicas de las fases anteriores de la alfarería mochica. Este cambio de discurso y cambio técnico coincide en la historia moche con catástrofes naturales de excepcional magnitud, con un proceso de urbanización relativamente acelerado, y una centralización política y administrativa en la sociedad. Es probable que estos procesos estén interrelacionados.

La comparación de los hallazgos para las fases IV y V de la cultura moche con la producción pictórica y escultórica de las culturas precedentes, contemporáneas y posteriores del área andina, tanto en cuanto a la estructura de los íconos, como en cuanto a los contenidos, es una tarea que permitirá por un lado interpretar con más propiedad el significado de los íconos para la sociedad moche, y por otro entender más el carácter de los íconos de las otras culturas andinas.

El presente trabajo, al inicio de la tarea comparativa, busca establecer una comparación de los universos pictóricos moche y nazca. Para éste fin vamos a partir del material moche y comparamos después con el material nazca.

MOCHE IV Y V: UN UNIVERSO SECUENCIAL Y ÉPICO

En los ceramios mochicas encontramos representaciones pictóricas desde muy complejas hasta muy simples. Hallamos:

A. Ensambles de escenas con indicios de seriación secuencial. Entre ellas hay secuencias que muestran escenas en las cuales aparece el mismo actor en relación a otros en actividades diversas (A1). Otras secuencias muestran escenas con diversos actores en actividades diversas (A2).

B. Escenas complejas que muestran a actores diversos en interacción. Cuando un mismo actor aparece en varias de estas escenas en diversos contextos en interacciones también diversas, se puede asumir que las escenas podrían estar conectadas en una secuencia narrada, sin que la imagen misma indique ésta secuencia.

C. Imágenes de elementos aislados, que por su relación directa con escenas secuenciables, se dejan subsumir a secuencias narrativas.

D. Imágenes de actores o de elementos aislados, que parecen ser independientes de las escenas secuenciables.

Ilustramos estas categorías con algunos ejemplos.

(ad A1) Las figs. 1a, 1b y 1c muestran tres versiones, estilísticamente algo diferentes, de una secuencia compuesta de dos escenas, una en la cual el dios F se enfrenta a su adversario K, y otra en que el mismo dios F se enfrenta al dios D, armado de un pez largo. El hecho de que F pierde su tocado en la confrontación con D permite establecer la secuencia entre las dos acciones. La gran similitud entre las composiciones, a pesar de pertenecer visiblemente a manos diferentes, es por lo demás un indicador de que se está trasmitiendo informaciones codificadas y canonizadas. La versión del no. 1b añade algunos detalles, como la ambientación marina (por las grecas) y nocturna (por las estrellas), también agrega al perro que es un acompañante frecuente de F.

También las figs. 2a, 2b, y 2c muestran composiciones del ciclo de las aventuras marinas de F, ligadas a las ilustraciones de la fig. 1. En la fig. 2a vemos al dios D en una embarcación de totora en movimiento (por las piernas) y al otro lado del ceramio una ola gigantesca e humanizada que envuelve al dios F. Esta misma escena se repite en la ilustración 2b, solamente que en este ceramio no está acompañada por la imagen del dios D en su embarcación, sino por una escena que muestra una confrontación de F con un ser que conocemos como monstruo O. En la fig. 2c, finalmente, se repite la confrontación de F con O, pero esta vez no está acompañada por la ola que envuelve a F, sino por una escena en la cual F se enfrenta a T. Y además nos ofrece una pequeña escena lateral, en la cual el ayudante lagartija (J) de F se comunica con un zorro humanizado. Vemos en estas imágenes concatenadas la interrelación de las escenas, pero a diferencia de las escenas de la fig. 1, que tienen un indicador de secuencia (el tocado perdido), no contienen indicadores claros sobre cual de ellas precede a la otra. Esto es más claro en secuencias como la de la fig. 3.

(ad A2) En la fig. 3, está representada una secuencia pintada en una espiral ascendente sobre la superficie globular de un cerámio. Vemos una serie de interacciones que a primera vista podrían acontecer en un mismo momento. Sin embargo, en varias de las escenas aparece un mismo actor, la diosa C, en actividades diversas. Así que podemos asumir, que se trate de una secuencia que narra (en forma ascendente, siguiendo a los actores en movimiento) el inicio de la rebelión de los artefactos, en la cual interviene el dios B en interacción con A; sigue la rebelión de los artefactos que aprisionan a los moche y los entregan a la diosa C delante de un templo; empieza el transporte de los

cautivos en embarcaciones de totora, guiadas por el dios D (en la segunda embarcación aparece C, en la tercera un felino); procede con la entrega de bebidas por el mensajero G y la macana humanizada U al dios B;, y culmina en la escena, en la cual la diosa C y el dios B festejan con vasos, que se supone contendrían la sangre de los cautivos. Esta secuencia larga ya tiene características de una narración continuada, en la cual intervienen actores diversos en ambientes diversos. El hecho de que cada una de las escenas de esta secuencia las conocemos por imágenes más pormenorizadas al estilo de las fig. 1 y 2, agrega más detalles a esta narración continuada y al mismo tiempo la relaciona con otros episodios, que no aparecen en la secuencia de este cerámio. Así resulta visible en los mismos íconos que las imágenes moche se relacionan entre si de una manera secuencial.

(ad B) Con las imágenes interrelacionables y secuenciables de tipo A mostradas, quizás resulte más clara la categoría B. La escena de la fig. 4 muestra al mismo dios F en la confrontación con un pez gigante. Por el actor principal y por su adversario marino parece pertenecer a las secuencias de confrontaciones marinas del dios F que ya hemos visto más concatenadas en las figs. 1 y 2. Así que incluso si no existieran pinturas que relacionen esta escena con las ya vistas, resultaría plausible intuir su relación con las otras.

(ad C) Ahora bien, en la fig. 5 no aparecen actores, sino tocados sueltos. Visiblemente resulta más difícil ubicar estos elementos aislados en un contexto narrativo, pero veamos. Encontramos en los diversos actores representados en la iconografía moche un gran número de tocados diversos, que sirven para individualizar e identificar a actores divinos, y para expresar adhesión, pertenencia y propósito en los actores humanos o en animales humanizados. No resulta casual que los tocados pintados aisladamente no representen cualquiera de un catálogo amplio, sino que se trate del tocado de felino del dios F, que es el héroe de todo el ciclo narrativo. Así que también éstas imágenes, que se podría interpretar como aisladas, pertenecen al universo de imágenes secuenciables. Es más, se les puede adscribir un lugar bastante exacto en la narración. Al final del ciclo narrativo, en el cual el dios F pierde su tocado para aparecer en una serie de imágenes sin él y adquirir después otro, tomado de sus adversarios, los moche y los animales le ofrecen tributo en largas hileras de corredores, que expresan su adhesión a las peripecias de F en la alternación

de los tocados, referida al cambio de tocados de F en la misma narración, como se puede ver en la fig. 6. Así que el objeto aislado resulta ser nada más que una abreviación del momento final de la narración, y de la veneración de la divinidad F.

Otro ejemplo parecido sería la presentación del arácnido aislado en la fig. 7a. Nuevamente se podría argüir que se trate de un arácnido como parte de un inventario zoológico moche, y que ésta imagen no se relacione con ningún contexto narrativo. Sin embargo, por alguna razón los moche presentan a una araña y no todo un bestiario. Su probable significado en el universo narrativo moche resulta visible en la fig. 7b. En ella vemos como la divinidad A en una especie de escalera sube al firmamento. La escena está relacionada con las confrontaciones de F con los monstruos marinos, como se puede apreciar en la parte derecha de la misma composición. Ahora, vemos que la escalera de la divinidad A es portada por arañas. Este es el lugar en el cual intervienen las arañas en el ciclo narrativo moche. Así que nuevamente podríamos tomar **pars pro toto**: las arañas simbolizan el retorno del dios A, liberado por el héroe F, al firmamento. Esta ubicación en la narración no es limitante y cabe, por supuesto, la posibilidad de la utilización del mismo símbolo en otros contextos.

(ad D) Ahora bien, hemos postulado una categoría D de imágenes que se desligarían del universo narrativo expuesto. Tenemos dificultades de ilustrarla. Una revisión rápida de las 320 ilustraciones del catálogo de Kutscher (1983) arroja unas pocas pinturas que no se dejan referir claramente al universo narrativo expuesto. Casi todas son referibles, como lo hemos expuesto en el caso de los tocados y de la araña, al contexto narrativo. Por cierto, en muchas de las ilustraciones uno podría argumentar, que los elementos también podrían estar desligados, y que su presentación se deba a la casualidad o a un contexto desconocido. Lo que no concuerda con ésta posición es el hecho que la narración después de todo es bastante circunscrita y limitada. El universo visible e imaginable de los moche debe haber sido infinitamente más amplio, si se piensa p. ej. en que los moche han sido ante todo agricultores, artesanos y pescadores. Se debería esperar la representación de estas actividades si los objetos y las acciones fueran representados de manera casual y fortuita. Pero no, el ciclo narrativo y sus puntos más resaltantes parecen ser el patrón de selección de sujetos y objetos presentables. Sin embargo, presentamos en la fig. 8 un ejem-

plo de pintura no claramente referible. Se trata de dos roedores que consumen frutos, entre representaciones de ají y de otros frutos que parecen ser lúcumas.

HAGIOGRAFÍA SISTEMÁTICA EN LA ICONOGRAFÍA NAZCA

El universo de la iconografía nazca ha sido menos analizado que el mochica (fig. 9). Sin embargo, con los trabajos de Seler, de Doering, de Schlesier, de Roark, de Wolfe, de Proulx, de Blasco Bosqued y Ramos Gómez tenemos algunas aproximaciones que tratan de presentar o analizar grupos grandes de imágenes, que los autores consideran representativos del material icónico. Al lado de estos trabajos existen publicaciones mayores de fotografías y de copias de imágenes (como p. ej. el catálogo de Eisleb sobre la colección berlinesa, o el tomo editado por Lavalle con imágenes de objetos provenientes de un gran número de colecciones), y finalmente, hay algunos artículos que se refieren a objetos específicos (p. ej. el de Morales sobre un tambor nazca, u otro de Zuidema sobre la interpretación de una imagen nazca). A pesar de algunos avances en estos trabajos, resulta visible que, con muy pocas excepciones, el conocimiento no ha avanzado mucho desde los trabajos pioneros de Seler (1923) y de Doering (1926/1931). P. ej. el artículo de Proulx (1992), aceptando las categorías de Roark (1965), trabaja en cuanto a los seres divinos con la categoría de **un** "ser antropomorfo mítico", variado con atuendos 'significantes' situacionalmente, como si todos los actores divinos, que corresponden p. ej. a los diversos personajes mayores en las fig. 9 y 10, fueran uno. Esta posición sólo con la observación simple de las figuras mencionadas resulta sorprendente e insostenible. Si bien es cierto que tanto Roark, como Proulx están básicamente interesados en construir series temporales de composición de imágenes, habría que discutir, si ésta tarea se puede cumplir bien sin haber analizado la lógica inherente en la construcción de imágenes y el lenguaje icónico que permite contrastar los diversos actores.

LAS RELACIONES ENTRE LOS PERSONAJES NAZQUENSES

En la iconografía nazquense se presenta un número considerable de seres y objetos, los que en muchos casos de representación no tienen ningún indicador perceptible sobre su relación con el resto de seres y objetos. Sin embargo, hay al lado de ellos otras imagenes, que muestran una intención de representar relaciones entre personajes, seres y objetos. Un número frecuente de estas sigue un patrón claramente discernible: la imágen presenta a una figura central, la que sostiene a otros personajes u objetos con las manos, adicionalmente el personaje se liga por medio de unas bandas, que surgen de sus fauces, o de su sexo, con otros dos personajes. Asi que tendríamos al lado del personaje central cuatro posiciones de personajes, seres u objetos derivados, ya que las dos posiciones se sitúan por ambos lados del personaje central.

No sabemos a ciencia cierta el significado de las posiciones pautadas. Al principio de nuestras indagaciones hemos trabajado con hipótesis diversas: dependiente, ofrendado, capturado, emparentado etc. Todas ellas, al ser aplicadas sistemáticamente al universo total producían contradicciones. Finalmente, al observar el número relativamente frecuente de pinturas, que presentan algunos de los personajes centrales, sin mucha posibilidad a la equivocación, como seres *generadores* (figs. 11a y 11b), ó como seres fertilizados (figs. 12a y 12b), nos inclinamos a utilizar la hipótesis de que se expresaría relaciones de filiación. Esta hipótesis no producía contradicciones con el material, sino hacía surgir nuevas interrogantes, incluso la interrogante por personajes con ciertas características, que por lo normal no hubieramos considerados afiliados, que se podía absolver con el mismo material. A partir de la hipótesis central de la filiación, surgían secundarias, como la bilateralidad del parentesco, y cómo en los mismos personajes había indicadores adicionales de su filiación patrilinear, especialmente el diadema, y su filiación matrilinear, por la máscara, y una comprensión más avanzada sobre la coherencia del sistema. Especialmente ésta, la coherencia del conjunto, la lógica de la construcción, aunque estamos conscientes del peligro de confundir la lógica del analista con la del objeto analizado, nos permite pensar que el camino recorrido tiene bastante verosimilitud. Esto por lo demás no sería tan sorprendente para una sociedad que se construye con reglas de parentesco, y, si bien hemos evitado la analogía etnohistórica, hay noticias suficientes del

siglo XVI como para pensar que lo que resulta del análisis iconológico no sería ajeno a otras concepciones andinas sobre la estructura del mundo, y la relación entre el orden de los humanos y el orden natural y divino.

UN UNIVERSO PARENTAL

La iconografía nazca tiene un orden interno. Este orden parte de la expresión de relaciones de filiación entre los seres representados en las imágenes. El sistema de parentesco subyacente es bilateral y diferencia entre los sexos. La forma principal para codificar el carácter de una relación parental es la siguiente:

El personaje al cual se refieren las expresiones se encuentra por lo normal en una posición central. Los seres que descienden de este personaje central en línea paterna se agrupan por el lado izquierdo, sus afines se agrupan por el derecho. Si el personaje central es femenino o andrógino las relaciones expresan la filiación patrilinear. Las descendientes femeninas son sostenidas en las manos o en los brazos, los masculinos son vinculados con el personaje central por medio de una banda, semejante a una culebra, que nace en los fauces del personaje central. Este orden de ubicación de los descendientes por género se puede invertir en los descendientes que pertenecen al mundo de los muertos. Si el personaje central es andrógino, la banda que une al descendiente por línea paterna nace en los fauces del personaje, la banda que une al descendiente que se le vincula solo por línea materna nace en los fauces del sexo femenino.

El parentesco puede ser graficado también en símbolos para los patrilinajes, p. ej. un palo de plantar, un diadema, una víbora. Cuando estos son sostenidos en la mano derecha se refieren a la pertenencia de los descendientes al linaje afín, cuando son portados en la mano izquierda expresan la pertenencia de los descendientes al patrilinaje del portador (fig. 13). Cuando los mismos símbolos aparecen en la cara o en el diadema del personaje central, estos expresan la pertenencia del personaje a un patrilinaje. La expresión mas clara de la pertenencia de un personaje a un matrilinaje se grafica en los fauces, que por lo normal aparecen como una máscara o un antifaz. Si el personaje es femenino, la máscara puede ubicarse en el sexo del personaje.

El diadema, como expresión de la filiación patrilinear, y la máscara, para expresar la filiación matrilinear, de los descendientes de la **divinidad primordial** generalmente son blancos o amarillos, los del ser **cola-flor**, que explicaremos más adelante, muestran tonos rojizos, especialmente un rojo ladrillo. El color rojo ladrillo es derivado directamente del color de la **sabandija primordial**, padre del ser cola-flor. En realidad, tanto el diadema, como la máscara, que imitan las de la divinidad primordial, muchas veces parecen representar a la misma sabandija con una corona de descendientes, ya que la multiplicación de los hijos parece ser la característica importante de ella (fig. 14).

Por medio de estas identificaciones resulta posible establecer las relaciones de parentesco entre los personajes que aparecen en la iconografía nazquense. Se logra entender que **la gente de nazca hace descender sus principales divinidades y**, a partir de ellas, **todos los seres vivos, de una divinidad andrógina primordial y un ser igualmente andrógino que hemos llamado la sabandija.** La única **irregularidad**, que no obstante no carece de sentido, se da en **una hija** procreada entre el sexo femenino de la divinidad primordial y el sexo masculino de la sabandija, que explicaremos más adelante.

El parentesco explicaría las relaciones entre los personajes centrales del panteón nazca, sus características, su ubicación y la relación de los humanos para con ellos, y de ésta forma también las relaciones entre los humanos, y las tareas de cada uno de los linajes. Aparte de los antepasados primordiales, la divinidad y la sabandija, los seres más importantes de la primera generación de sus descendientes son las dos hijas. La una, que pertenece al linaje de la divinidad, parece ser una especie de gato manchado que trae plantas alimenticias. La otra, que pertenecería al patrilinaje de la sabandija, resulta ser un personaje más complejo. En una serie de representaciones aparece como un ser con dos cabezas. En otras imágenes se explica éste desdoblamiento del personaje. Como descendiente de la sabandija tiene una cabeza que no tiene diadema, sino la forma de una cola de pez. La máscara generadora, que le viene por línea materna de la divinidad primordial andrógina, no se encuentra en su cara, sino en su sexo. A este personaje el descendiente masculino de la divinidad primordial, una especie de cóndor, le arranca la cabeza. De ahí éste siempre es representado con la cola de pez en el pico, o cargando a la cabeza

en forma de cola de pez. El cuerpo con el sexo generador se convierte en ballena, que devora y genera según las imágenes la fauna marina por su boca, por la cual parece generar también a humanos, que llevan a manera de diadema una cabeza de sabandija, y siempre están asociados con indumentaria pesquera.

La otra cabeza también tiene descendientes, los que por la posición de sus ojos son caracterizados como muertos. Este es el personaje **cola-flor,** el que, como también la ballena, parecería haber heredado la capacidad de multiplicación de la sabandija y la capacidad de creación de la divinidad primordial. Él, al igual como los descendientes por linea materna y paterna de la divinidad primordial, parecería tener diadema y máscara generadora, pero estas son las similes rojas formadas por la sabandija. Ya hemos dicho que el personaje *cola-flor* genera en lo subsiguiente descendientes similes de los descendientes de la divinidad primordial, que por sus características parecen tener una existencia subterránea, nocturna y muerta. Una descendiente, que a su vez representaría a una tierra nocturna, alcanzaría una importancia excepcional para los nazca. Su fertilización, por el riego, la convertiría en generadora de hijas, que serían plantas cultivadas.

De los descendientes de la **cola-flor,** el más importante se asemeja a la descendiente tierra de la divinidad primordial, solo que en su caso tanto el diadema, como la máscara, por lo normal muestran el color rojo ladrillo. Lleva, al igual que la descendiente de la divinidad primordial, un palo de plantar en su mano derecha, pero este es identificado como diferente o por una cola de pez, o por unos puntos rojos en su parte superior, y se asemeja a un instrumento que en otras representaciones parecería estar ligado a la irrigación. El cuerpo de este personaje parece ser la tierra subterránea, asociada con los muertos. Sin embargo, si es fertilizada correctamente, es decir desde el mundo de arriba, puede generar todo tipo de plantas cultivadas. Sobre su cuerpo encontramos todas las fases del desarrollo de las plantas, desde la siembra hasta que los frutos esten maduros. El acto de fertilización de esta tierra es la acción que es representada con más detalle en los iconos nazca. Parecería que la irrigación artificial sería comprendida como acto de fertilización. Los hijos de este ser también son humanos que llevan un palo de cultivar.

Así resulta que la vida de los nazca giraría alrededor de dos seres descendientes a la vez de la divinidad primordial y de la sabandija. La una regeneraría constantemente la vida marina, y sería generadora de los pescadores, la otra sería el escenario de la agricultura de riego, y sería generadora de los agricultores. Veamos en el caso de la descendiente femenina de la divinidad primordial y de la sabandija, como sigue la descendencia en las generaciones siguientes. La línea de parentesco empezaría con la divinidad primordial (fig. 10, fig. 13). En su mano derecha aparece el ser bicéfalo multifacético. La fig. 15 lo mostraría de forma antropomorfa, que muestra la máscara generadora como símbolo de su linaje materno. En sus glúteos encontramos la imágen de la ballena. La fig. 16 muestra el mismo ser, en el cual la máscara generadora se ha convertido en la cabeza, y la cabeza de la sabandija aparece como la cola del cetáceo. Las figs. 17a, 17b y 17c lo muestran en su forma bicéfala. La cabeza a la izquierda aparece con sus descendientes ballenas, y su gemelo a la izquierda representaría al ser **cola-flor**, en cuyas manos aparece el personaje que será la tierra subterránea. Interesante es la variación de los instrumentos que este personaje lleva en la mano. Es el palo de cavar que es el símbolo de los descendientes de la divinidad primordial, pero este palo es marcado como bicolor en el caso de la fig. 17a, aparece con puntos en la parte superior (fig. 17b), lo que lo liga con un instrumento de irrigación que aparece en la fig.22. En el caso del mismo personaje en la fig. 17c el instrumento parece ser una pala, como los que se utiliza especialmente en la irrigación. En la cabeza del ser bicéfalo aparece como diadema y expresión de linaje la gata manchada, como también la vemos en la cabeza del ser central de la fig.10, pero ésta gata aparece adicionalmente con la sabandija. Sólo en el caso de la fig. 17c el diadema aparece con un triángulo partido en dos, que se liga al diadema de las semilleras, que veremos más adelante.

Vemos en las figs. 18a, 18b y 18c como el cóndor separa la cabeza de la sabandija, que llega a ser **cola-flor,** del resto del cuerpo. Lo mismo muestra la representación estereotipada del condor en la fig. 18d, la que reconocemos también como el descendiente masculino de la divinidad primordial en la fig. 10. Ahora, la fig. 19a mostraría este cuerpo, es decir a la ballena, generando peces, lo mismo vemos en las figs. 19b y 19c. En la fig. 19d aparece en la boca de la ballena una pareja humana de pescadores, que nacerían de ella.

El ser cola-flor, que vemos en la figs. 20a y 20b, generaría descendientes que serían un simil de los hijos de la divinidad primordial. Una hija del ser cola-flor sería la hija tierra subterránea (figs. 11a y 11b). Vemos que en sus manos a su vez aparecen hijas, que muestran el diadema, al cual ya hicimos alusión en la fig. 17c. Sus hijos serían por un lado humanos cultivadores, por otro guacamayos. Lo mismo sería representado en la fig. 20c. Vemos que las hijas nuevamente (fig. 21a y 21b) tendrían a las semillas como sus hijas. La fig. 21c mostraría adicionalmente los hijos. Estos hijos serían nuevamente sabandijas.

Parecería que la fertilización de este ser sería una tarea y un ritual central de los nazca. Vemos en la fig. 22 como el liquido es introducido a la tierra con una especie de tubo, que en su parte superior lleva la puntuación que aparece en la pala que caracteriza a este ser. Las vasijas en la parte inferior de la pintura, que se llenaría con el líquido, las reconocemos en las figs. 12a y 12b. De ellas un mono llenaría las vasijas menores que serían introducido a la tierra por los portadores de vasijas. Este mono también aparece representado frecuentemente con las antaras como símbolo de unión o fertilización (figs. 23a, 23b, 23c). El semen del mono parece ser recolectado en una vasija con una forma especial. Este tipo de vasijas se encuentran con cierta frecuencia en las colecciones de los museos, donde se los llama *tambores*. En la parte inferior tienen un orificio, como p. ej. el ejemplar de la fig. 27, del cual se ha tomado el dibujo de la fig. 9, el que se debería relacionar entonces con estos ritos de fecundación. Probablemente estas vasijas eran los elementos centrales de ritos de irrigación y fertilización, que quizás se representarían en las figs. 25 y 26. Podría ser sugerente en la fig. 25 el orden de agrupamiento de las personas con diferentes atuendos frente a la pirámide escalonada, pero esto ya nos llevaría a las implicaciones espaciales y calendáricas del ordenamiento del mundo nazca, que no es materia de este trabajo.

HACIA LA COMPRENSION HISTÓRICA DE LOS DISCURSOS

No vamos a exponer más sobre las características de la construcción de los universos icónicos moche y nazca. Si bien el discurso de las representaciones moche es claramente narrativo, y por lo tanto diverso al universo nazca, no se

puede obviar que entre los dos hay una semejanza considerable. Ambos presentan al mundo como gobernado por dos fuerzas contrapuestas, una relacionada con el día y los vivos, la otra con la noche, el mar y los muertos. Ambos suponen que existan seres supremos y seres subordinados en cada ámbito. En las imagenes moche parecen ser cortes, en las nazca son descendientes, pero no podríamos afirmar que los moche no hayan tenido nociones de parentesco en la construcción de sus cortes, ni que los nazca no hayan agrupado a los parientes en una especie de corte. Incluso los lugartenientes de ambos en moche son aves, como también los descendientes masculinos de primera generación de los seres primordiales nazca. Moche y nazca parecen suponer que se necesita la coexistencia de las dos fuerzas, ya que el héroe que recorre los ámbitos de los dos se convierte en creador de plantas alimenticias en el caso moche, y porque de la unión de ambos surge la tierra fecunda y la generadora de vida marina en el caso nazca. Pero ambos presentan la relación como ambigua y frágil, los nazca en una especie de parentesco no deseado, los moche por la misma ruptura temporal del equilibrio entre los dos. Y parecería que las tareas de los humanos, en el caso nazca mediante la fertilización, en el moche apoyando al héroe conciliador, estaría ubicada en la mediación entre estas fuerzas opuestas.

De ahí se debe asumir que ambos discursos pertenecen a un mismo tronco de desarrollo de explicación del mundo y de las diferencias sociales. Ya el gran parentesco del universo nazquense con el de Parácas demuestra que los antecedentes de él se encuentran en el formativo. También los íconos de Chavín parecerían tener características similares. Si se consideraría que el mismo modelo espacial nazca de exponer el parentesco divino, que sería explicativo para el orden humano, podría aplicarse a las construcciones públicas en U, que aparecen como asociadas al desarrollo de sociedades complejas y jerárquizadas en los Andes, este modelo tendría una gran antiguedad. Su difusión acompañaría el proceso de diferenciación social del formativo, precisamente porque explicaría a la jerarquización por un orden divino, cuyas leyes permitirían la comprensión de la jerarquización como inherente a las leyes generativas del mundo en su totalidad.

La narración moche sobre la deificación de un héroe va más allá del escenario desarrollado en la iconografía nazquense. Supone la existencia del orden previo, pero al hacer hincapié en la fragilidad de él y reclamar su

composición por un **actor** crea las condiciones para la aparición de una instancia nueva en el manejo social. Supuestamente esta nueva instancia surgiría para afirmar la perpetuación del orden previo, pero es visible que el discurso crea las condiciones para actores nuevos en el ambiente de la sociedad moche. Su total predominancia en los íconos moche IV y V, e incluso el mismo método de exposición por medio de pinturas narrativas, con actores, cuya identificación es asegurada mediante el uso abundante de simbolos explicativos, probablemente estaría acompañando un proceso de centralización superior en la sociedad moche, asociado a la urbanización y, quizás, una integración estatal de señoríos moche, previamente independientes. Los elementos esenciales del discurso moche aparecen también posteriormente, especialmente en los íconos del intermedio tardío y también chimúes. Lo que los diferencia de los iconos moche es la ligereza en la presentación de los actores, casi como si no hubiera necesidad de identificadores, p. ej. para el heroe central. Lo que dejaría sospechar que el discurso moche habría sido aceptado y sería la base de los desarrollos posteriores.

Por otro lado, la coetaneidad del discurso nazca con el moche sería explicable ya que en los valles sureños el grado de complejidad social ha sido desde el principio menor que en la costa norte. De esta manera sería comprensible que un discurso desarrollado para una complejización y jerarquización temprana mantenga su vigencia en los valles sureños, mientras en los norteños el desarrollo urbano y el surgimiento de un estado más jerarquizado podría haber exigido la creación de discursos nuevos. El discurso parácas, si bien algo más sistematizado, se mantendría también en Tiahuanaco, y posteriormente en Wari. En el caso de Tiahuanaco aplicaría lo mismo, como en el caso nazca, la complejización de las sociedades serranas del sur recién se da con Tiahuanaco. El caso de Wari, que mantiene con bastante fidelidad el sistema icónico de Tiahuanaco es demasiado poco conocido en su interacción con los desarrollos previos de las regiones. En el caso mochica las piezas producidas con influencia estilística Wari mantienen el discurso moche.

Probablemente la investigación iconográfica comparativa de los próximos años nos arrojará conocimientos más pormenorizados sobre la concatenación de los discursos de las diversas culturas. Yá los avances hechos a partir de dos cuerpos de íconos demuestran la útilidad del método. Sabemos que los metodos de la interpretación de iconos resultan ser algo menos deductivos de lo que

acostumbra la arqueología. Por la experiencia parecería, sin embargo, que, al lado de manejar con rigor hipótesis acerca de la concatenación de las imágenes, ante todo habría que insistir en que cualquier acercamiento debe partir de un catálogo amplio de imágenes. Los disponibles hasta el momento son sumamente limitados y no corresponden en nada al gran caudal de imágenes disponibles en las colecciones privadas y en museos públicos. Parecería que la idea que las imágenes sean decoraciones priima en la presentación de ellos. Visiblemente hay que inventariar más material, a pesar de la dificultad de que recién un análisis avanzado puede dar las pautas para la inventarización de cada grupo de íconos. Por la gran utilidad en el análisis se debería insistir en que se busque especialmente imágenes complejas y ricas en detalles para el inicio del trabajo, y no se parta de las representaciones de elementos simples, los que nos inducen más a clasificar y no a *comprender* el conjunto.

ILUSTRACIONES

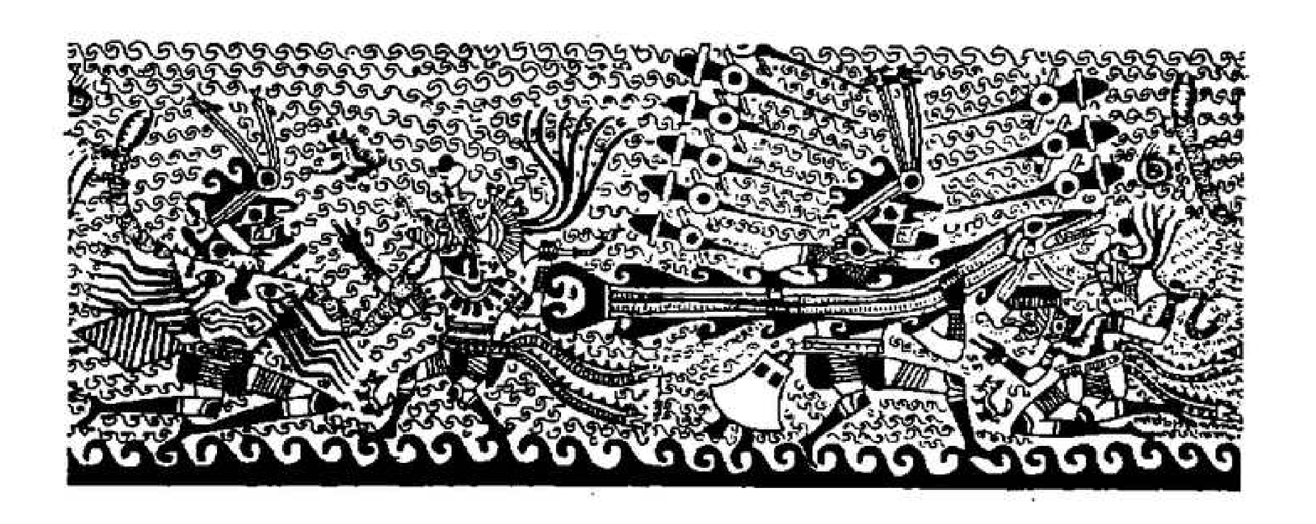
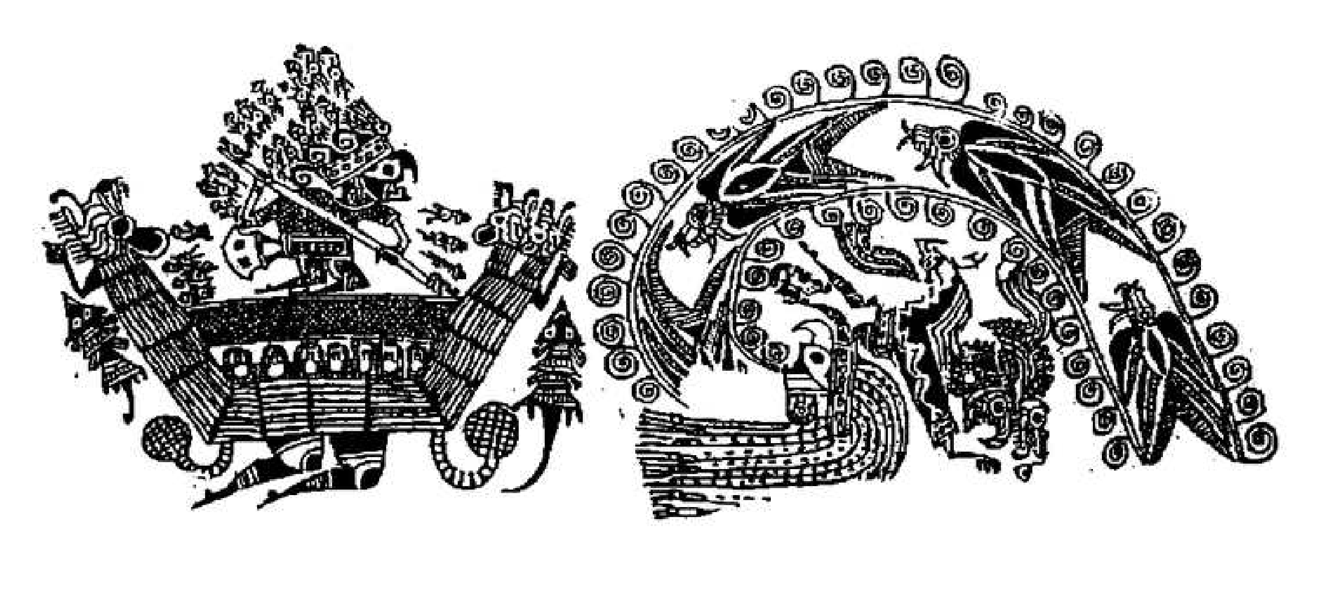
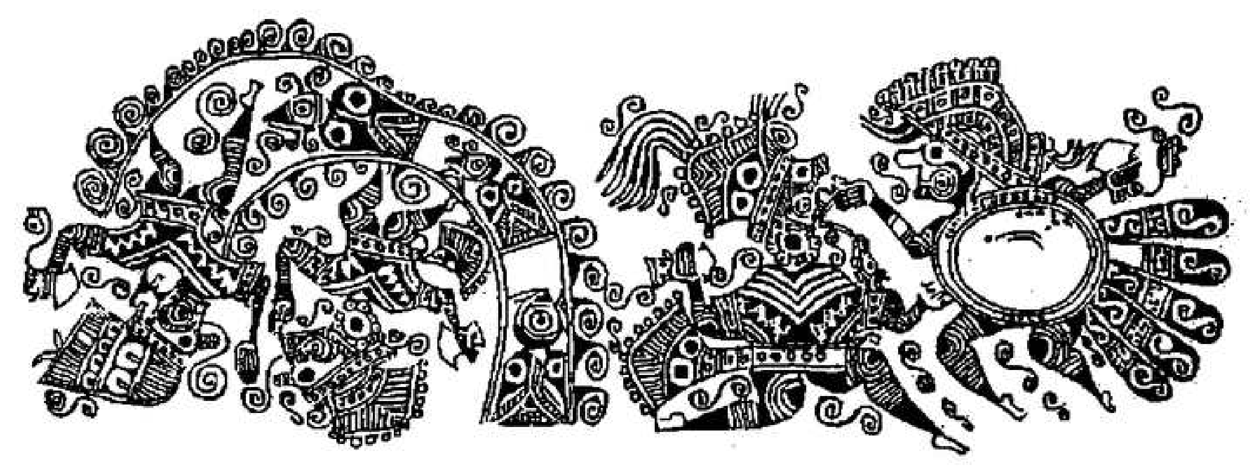


FIGURA Ia: Combate entre F y K, y entre F y D. (McClelland 1990: 91)

FIGURA Ib: Combate entre F y K, y entre F y D. (Kutscher 1983: 266)

FIGURA Ic: Combate entre F y D, y entre F y K.





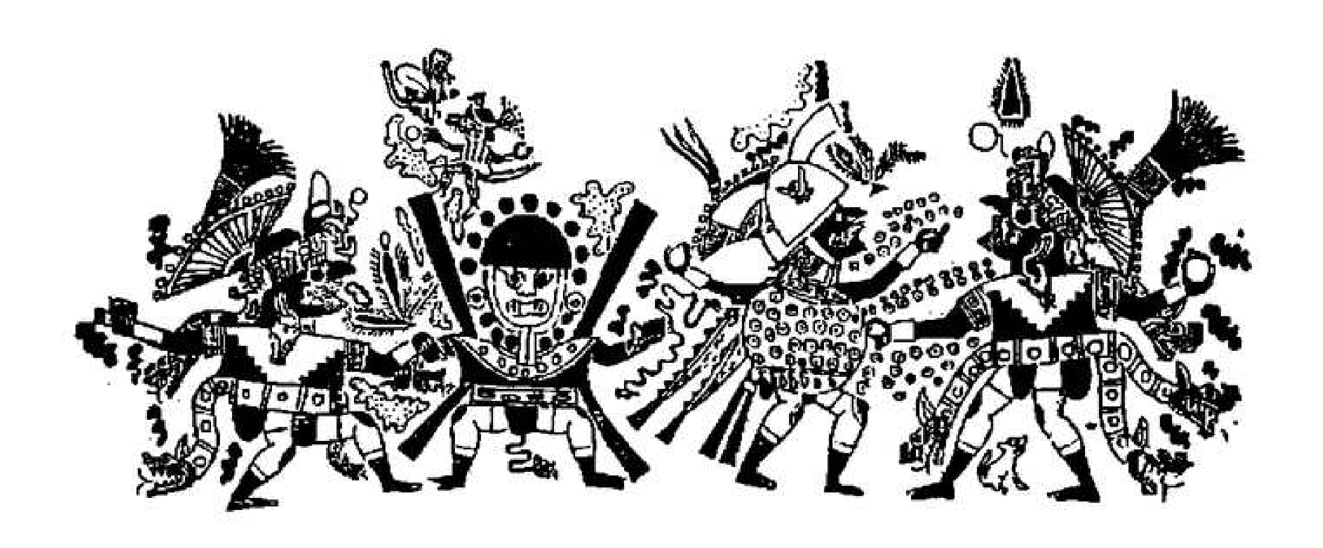


FIGURA 2a: D en su embarcación y F envuelto por la ola. (McClelland 1990: fig. 9)

FIGURA 2b: F envuelto por la ola, confrontación entre F y O. (McClelland 1990: 95)

FIGURA 2c: Confrontación entre F y O, F y T, y comunicación entre J y L. (Kutscher 1983: Abb. 263A y B)

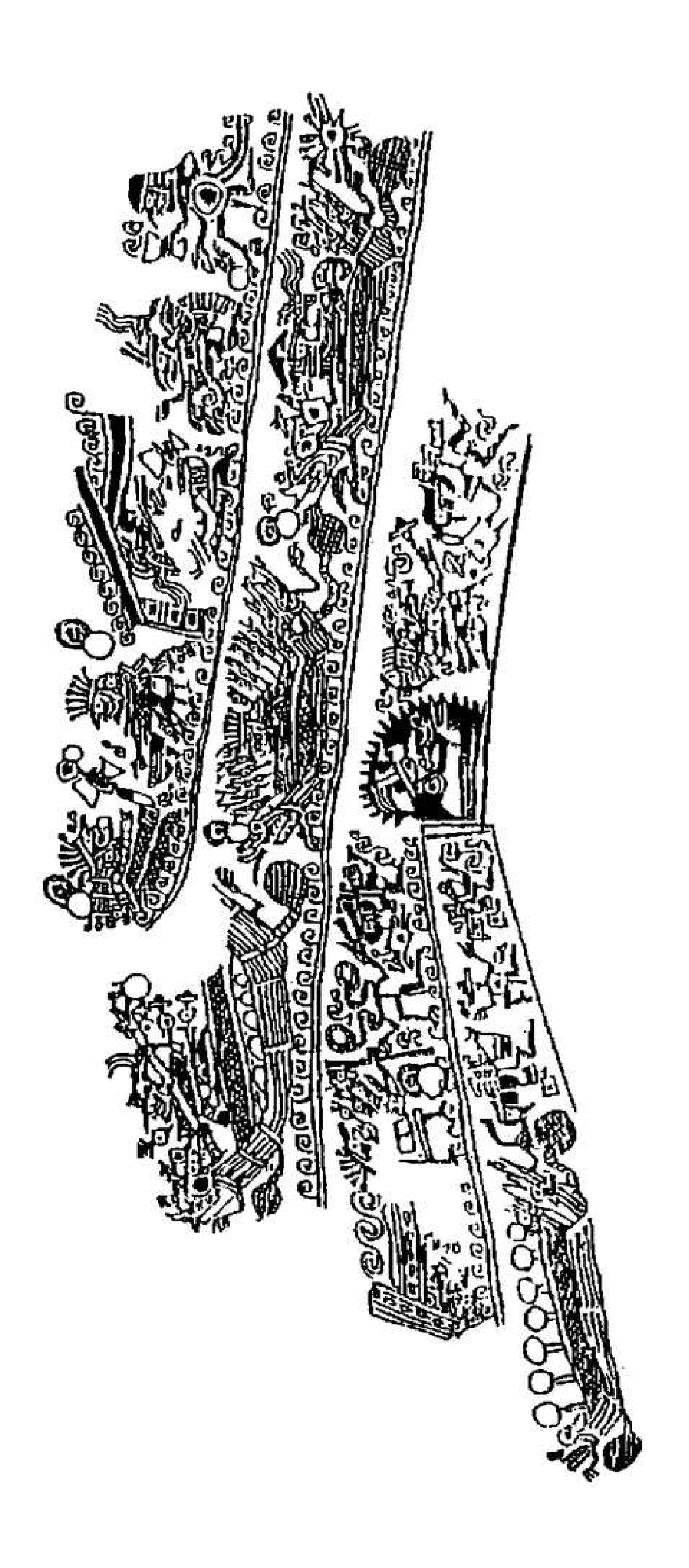
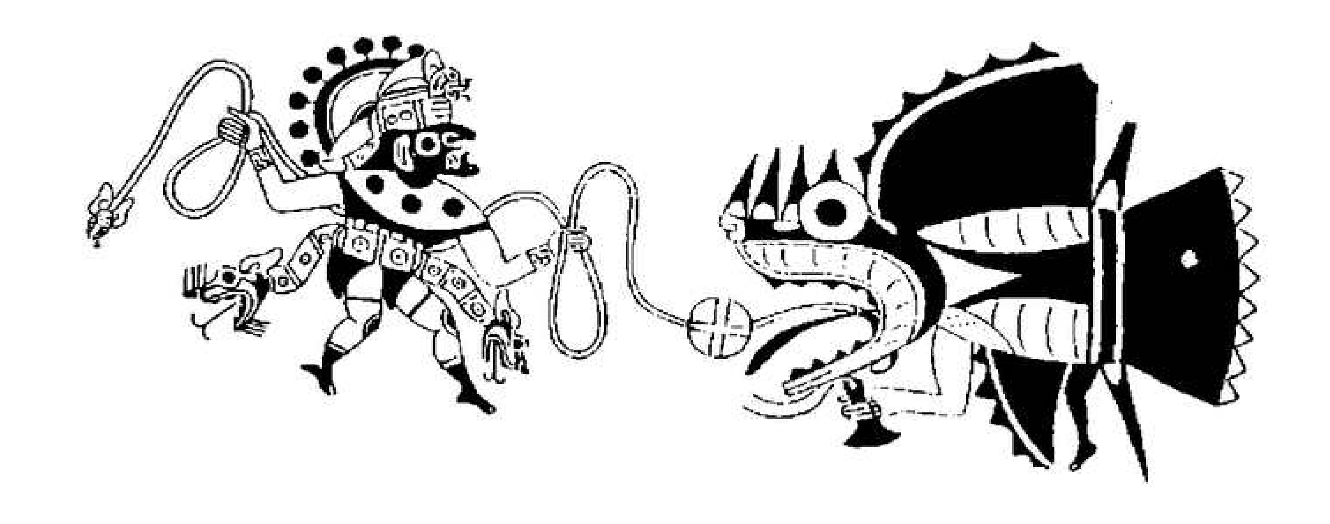


FIGURA 3: La secuencia de la rebelión de los objetos. (McClelland 1990: 89 reord.)



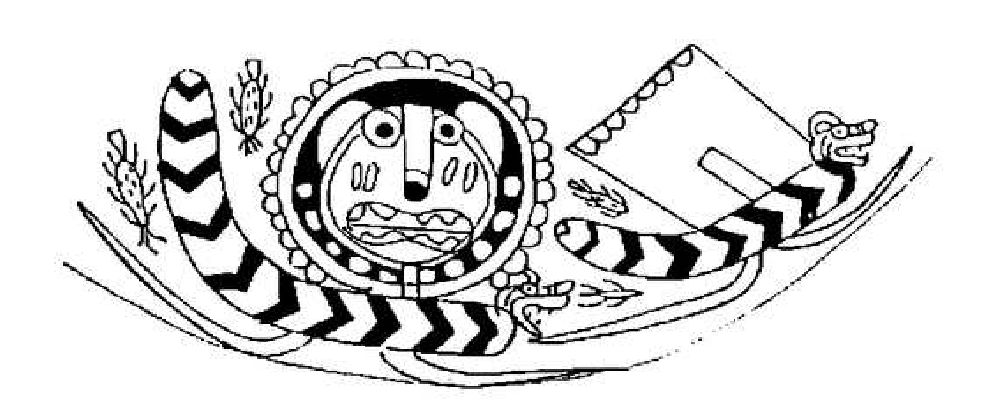




FIGURA 4: Confrontación entre F y Q. (Kutscher 1983: Abb. 256)

FIGURA 5: Los tocados de F. (Kutscher 1983: Abb. 134)

FIGURA 6: Los corredores con los tocados de F. (Kutscher 1983: Abb. 142)

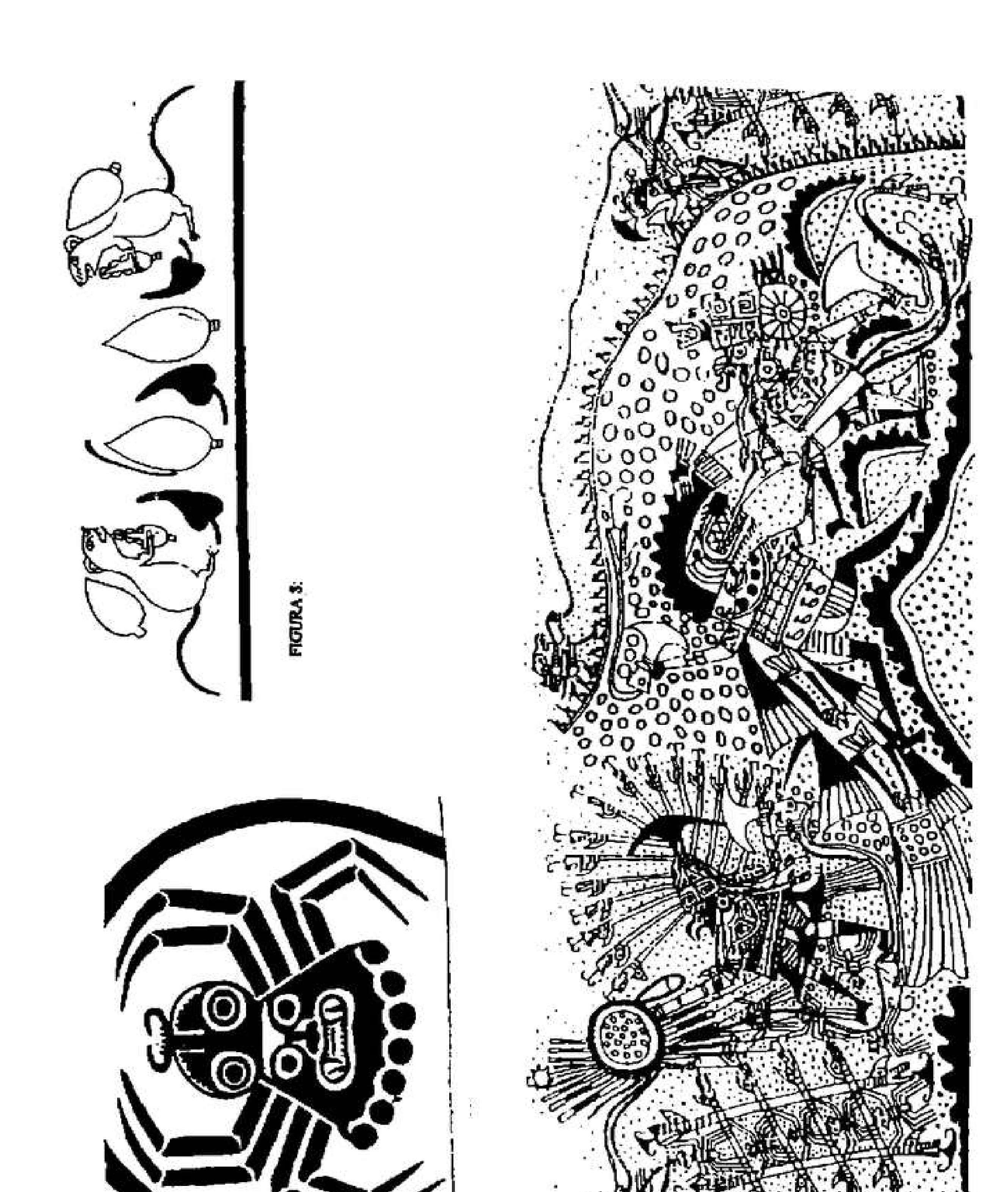


FIGURA 7a: Arácnido. (Kutscher 1983: Abb. 148)

FIGURA 7b: A, con ayuda de arácnidos, sube al cielo, confrontación final de F. (Golte 1994: 124)

FIGURA 8: Roedores. (Kutscher 1983: Abb. 22)

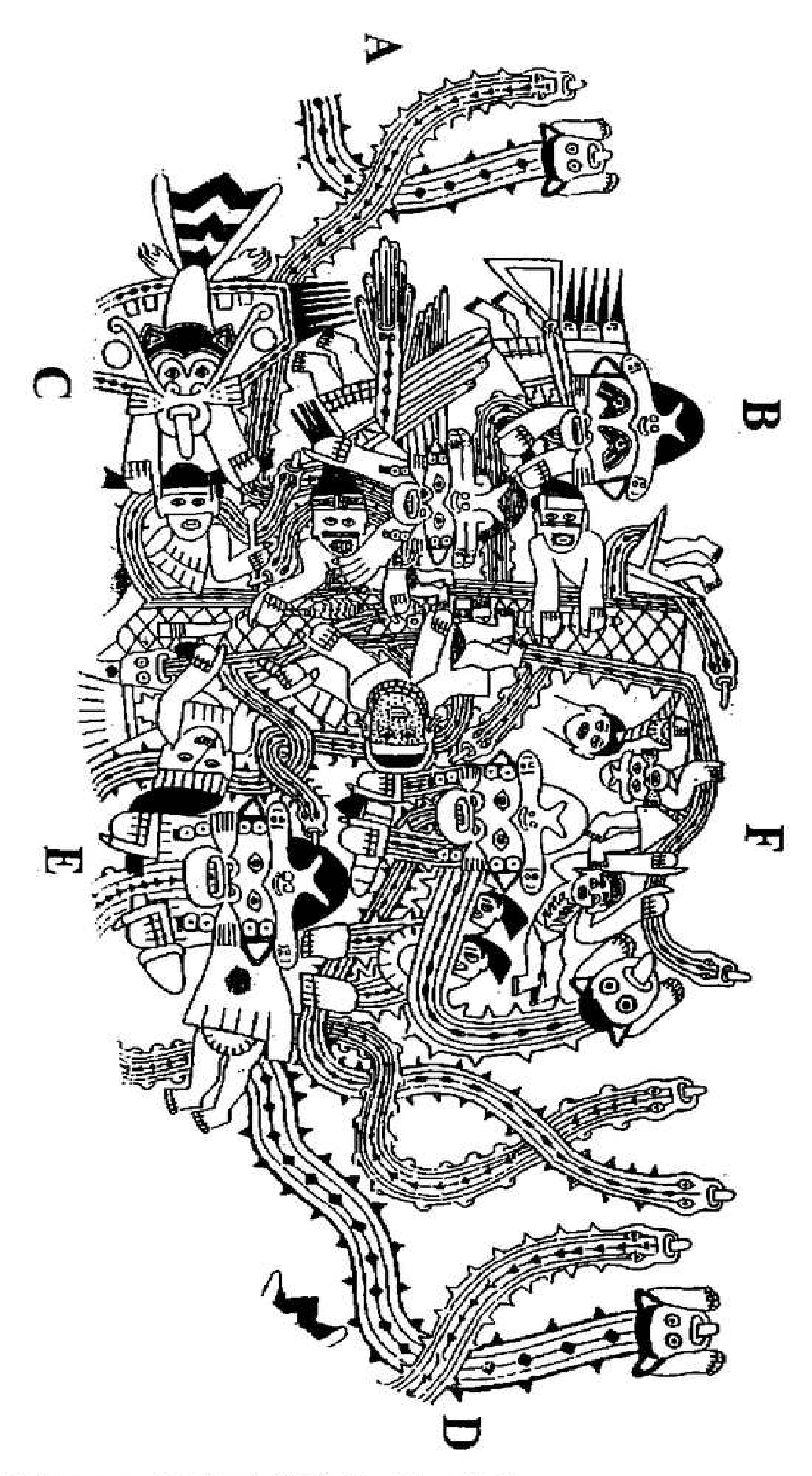


FIGURA 9: Las divinidades nazca y sus sujetos. (Morales 1982: lám. 3, ampliado con lám. 2)

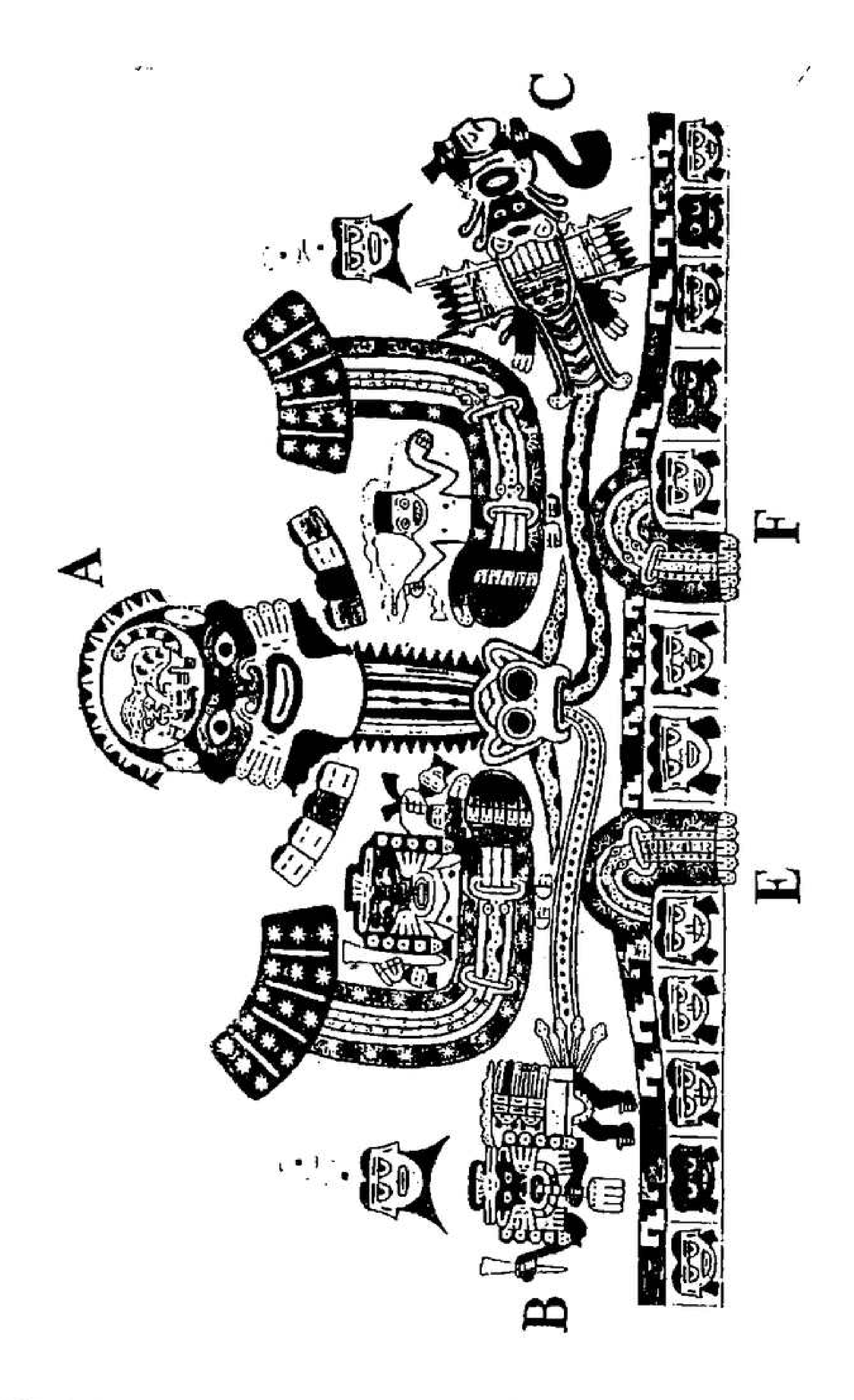


FIGURA 10: Las divinidades nazca en composición que tipifica su interrelación. (Anders 1984: 46)

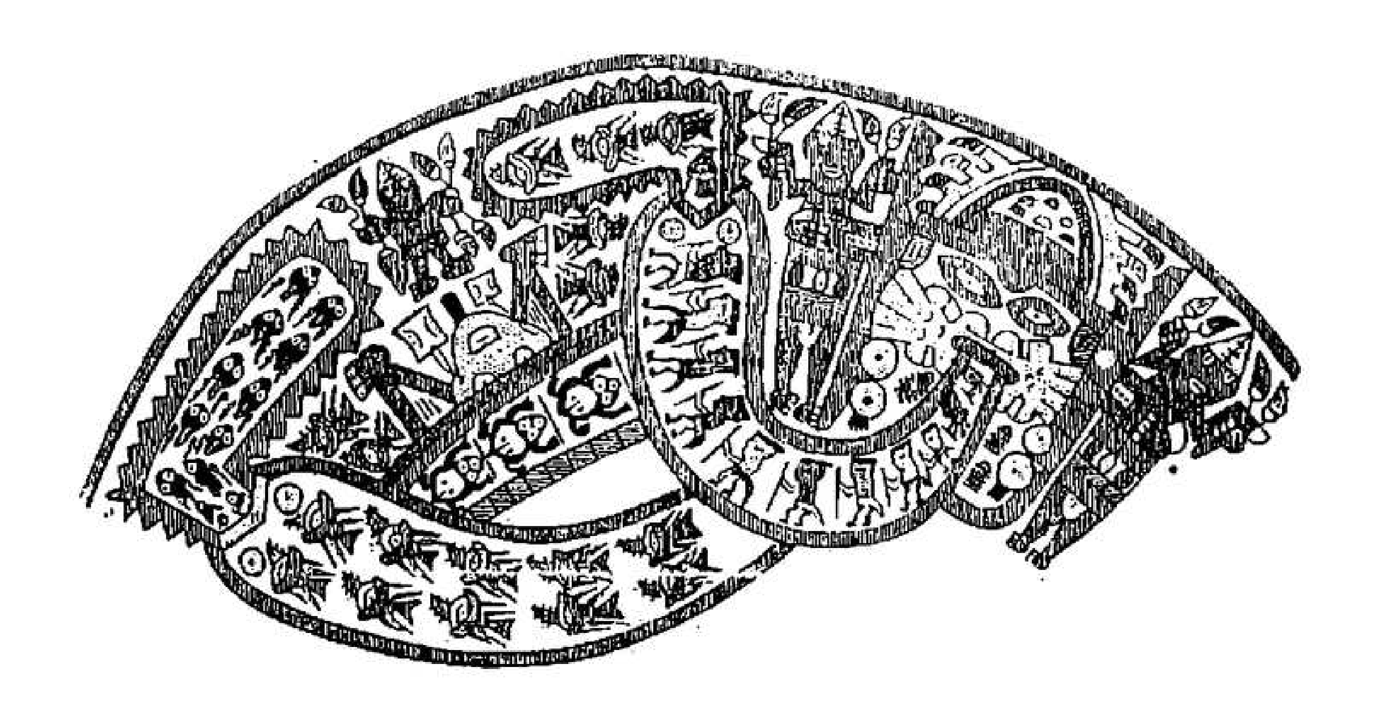


FIGURA 11a: La divinidad D y sus descendientes. (Seler 1923: Abb. 134a)

FIGURA 11b: La divinidad D y sus descendientes. (Tello 1959: fig. 100)

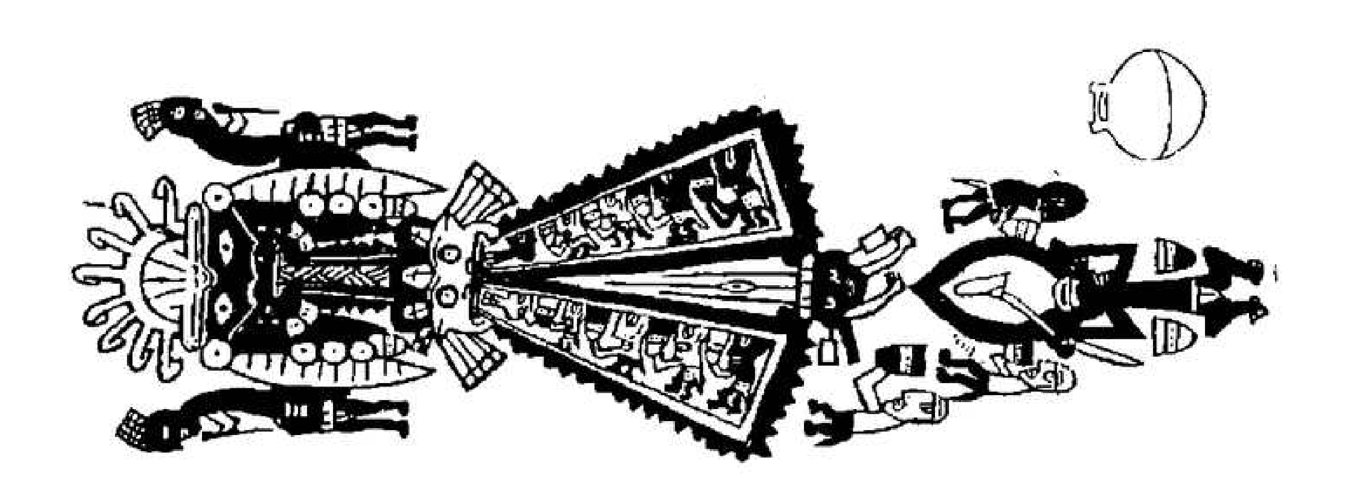


FIGURA 12a: La divinidad D fecundada. (Doering 1931: Taf. IV)

FIGURA 12b: La divinidad D fecundada. (Tello 1959: fig. 98)



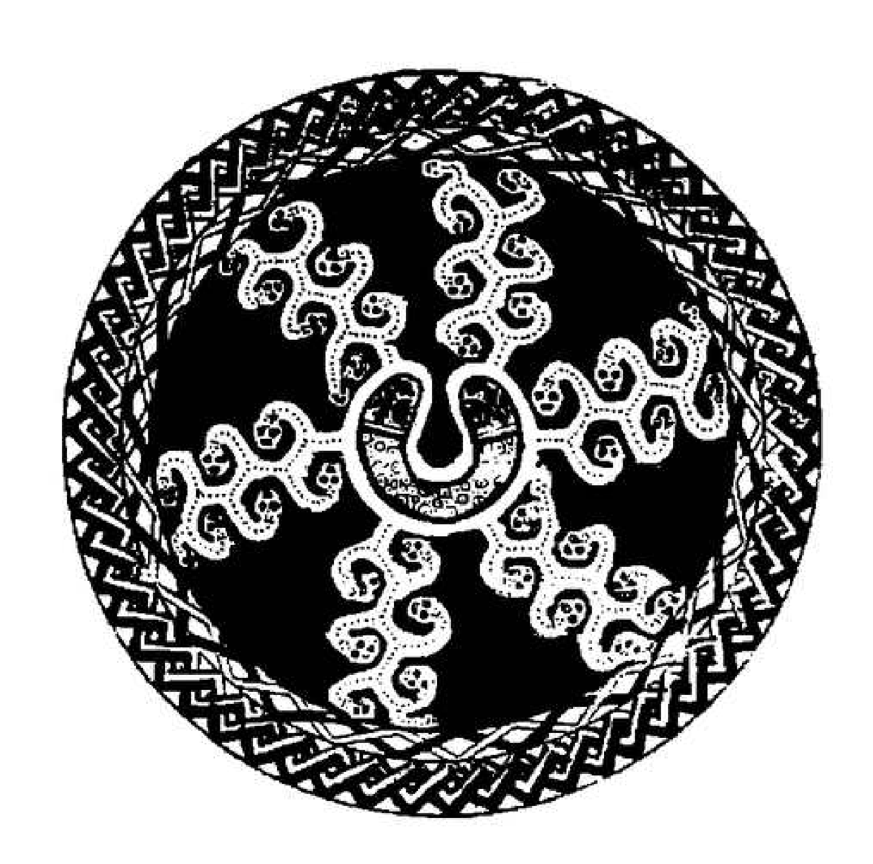


FIGURA 13: La divinidad primordial *en face*. (Museo Ica)

FIGURA 14: Sabandija y descendientes. (Tello 1959: fig. 35)

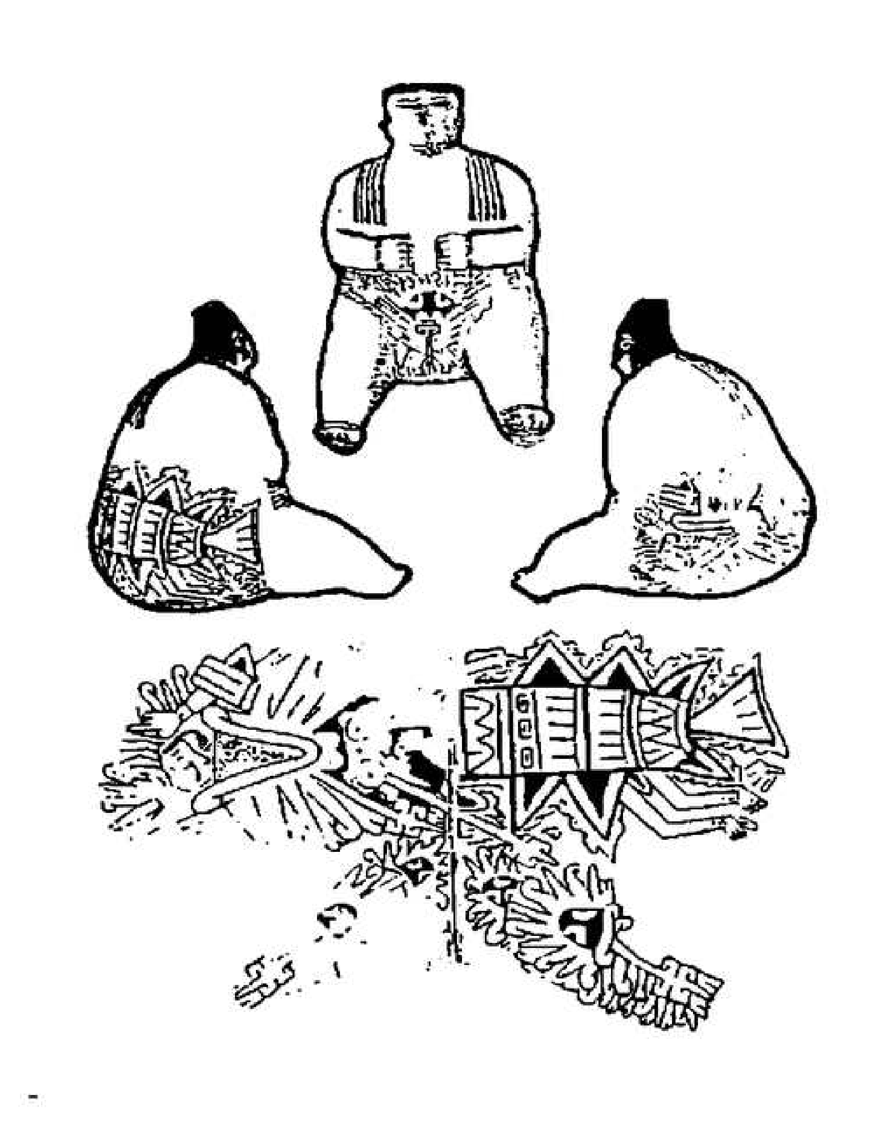
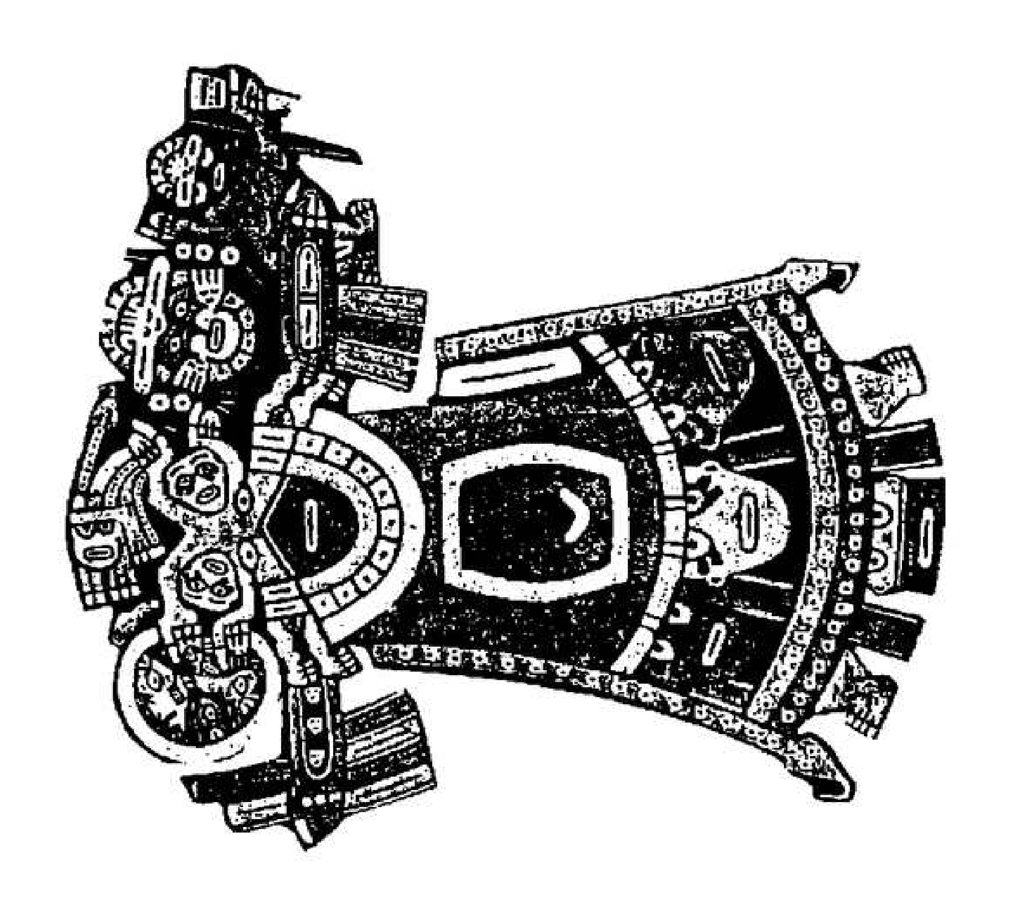




FIGURA 15: La divinidad F como mujer generadora. (Seler 1923: Abb. 208)

FIGURA 16: La orca F con cola de cabeza de sabandija. (Museo de la Nación)



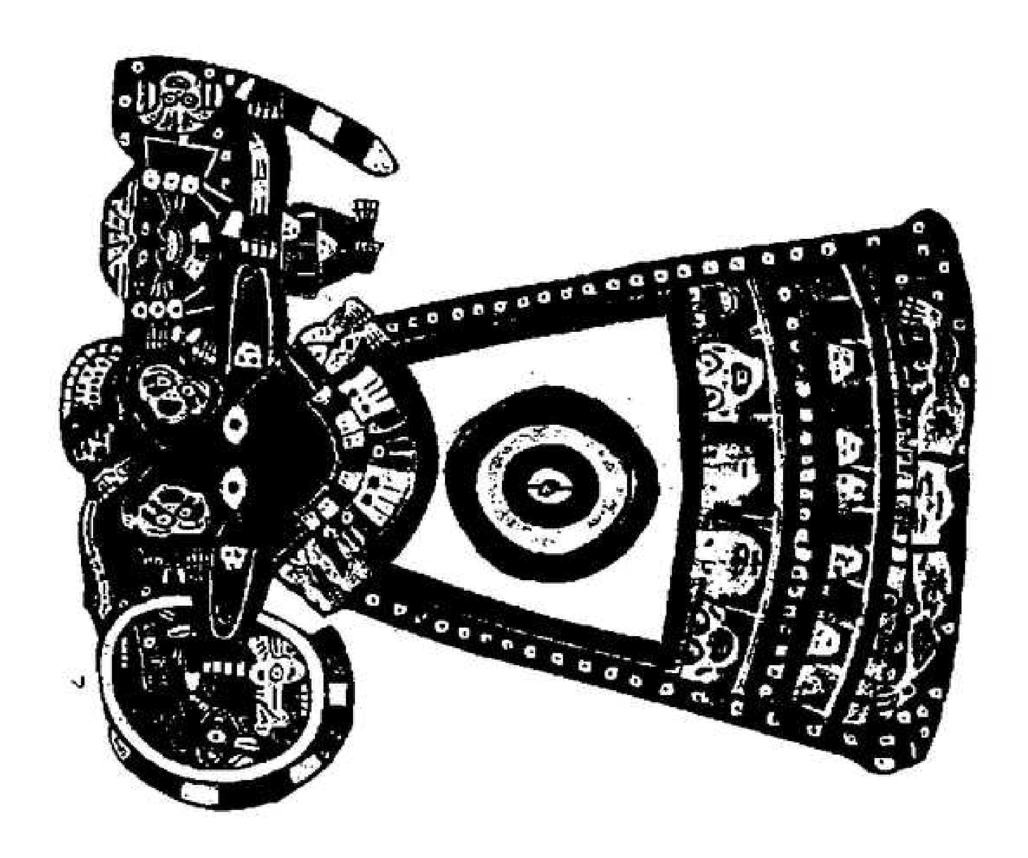


FIGURA 17a: La divinidad bicéfala F y sus descendientes. (Tello 1959: l. 84A)

FIGURA 17b: La divinidad bicéfala F y sus descendientes. (Tello 1959: fig. 106)

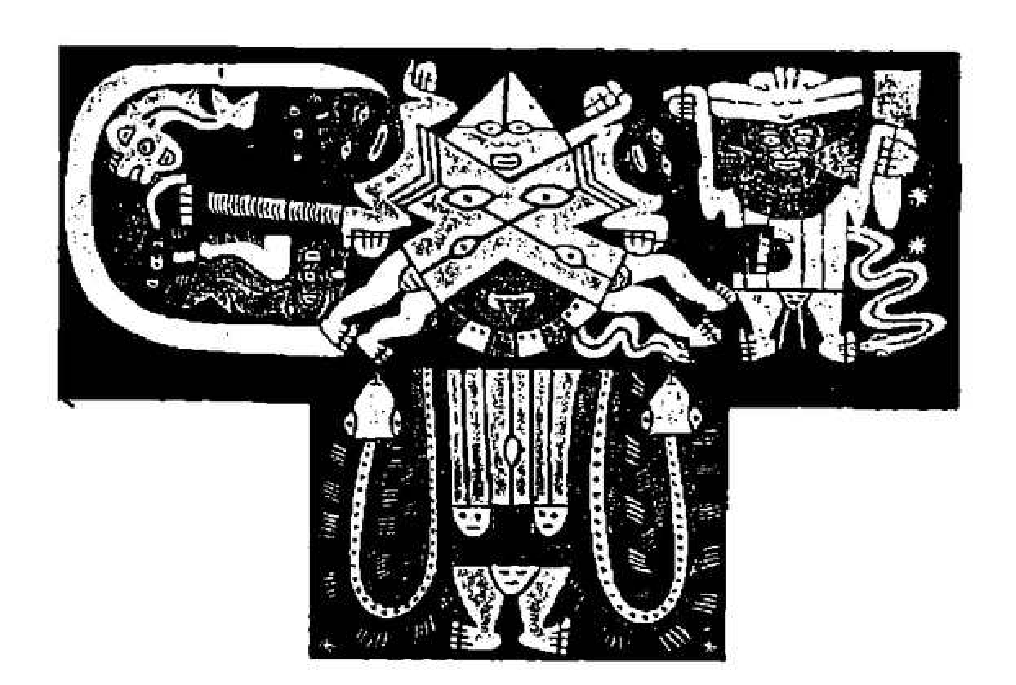


FIGURA 17c: '



FIGURA 18a: '

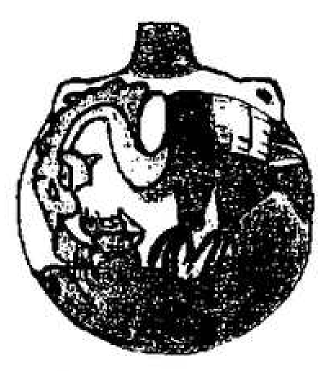


FIGURA 18b

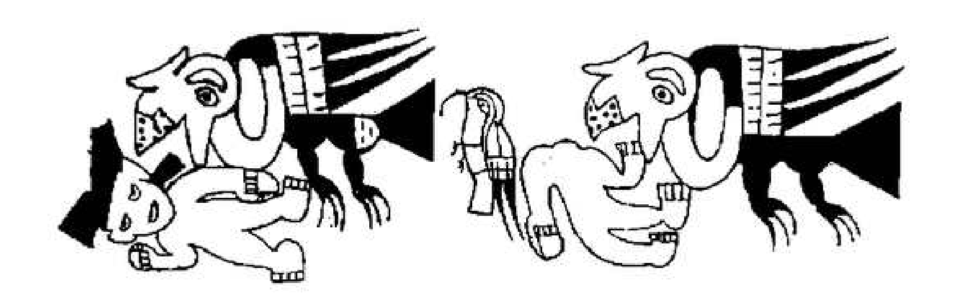


FIGURA 18c.

FIGURA 17c: La divinidad bicéfala F y sus descendientes. (Tello 1959: l. 85)

FIGURA 18a: Cóndor con F decapitada. (Lavalle 1986: 176)

FIGURA 18b: Cóndor B decapita a F. (Lavalle 1986:160)

FIGURA 18c: Cóndor B decapita a F. (Museo de la Nación, dib. C. Clados)





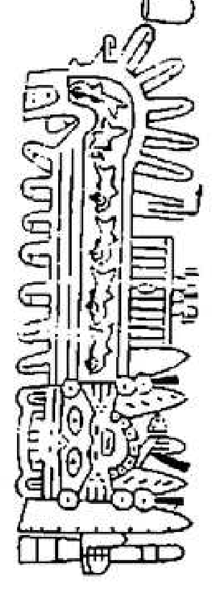


FIGURA 19c:

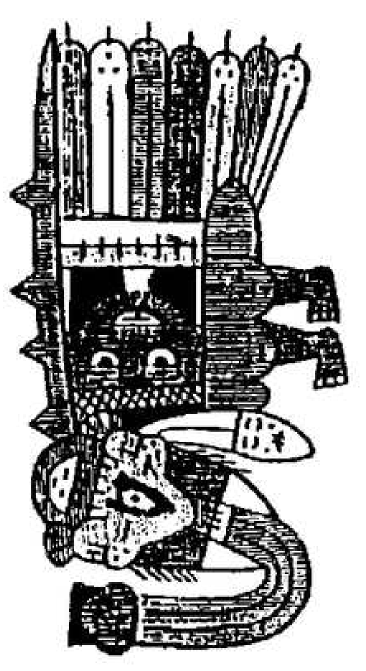


FIGURA 18d:





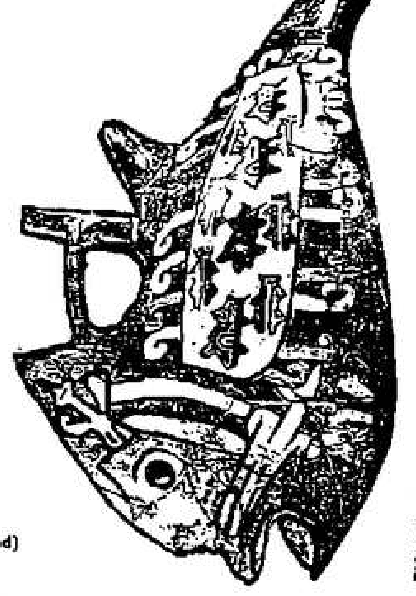


FIGURA 19b:

FIGURA 18d: Cóndor B carga cabeza de F. (Seler 1923: Abb. 107)

FIGURA 19a: La orca F con infijo de cabezas trofeo. (Seler 1923: Abb. 46d)

FIGURA 19b: La orca F con infijo de peces. (Pérez Bonany, s.a.: fig. 60)

FIGURA 19c: La orca F con infijo de peces. (Seler 1923: Abb. 46c)

FIGURA 19d: La pareja en las fauces de la ballena F. (MNAA, Lima)

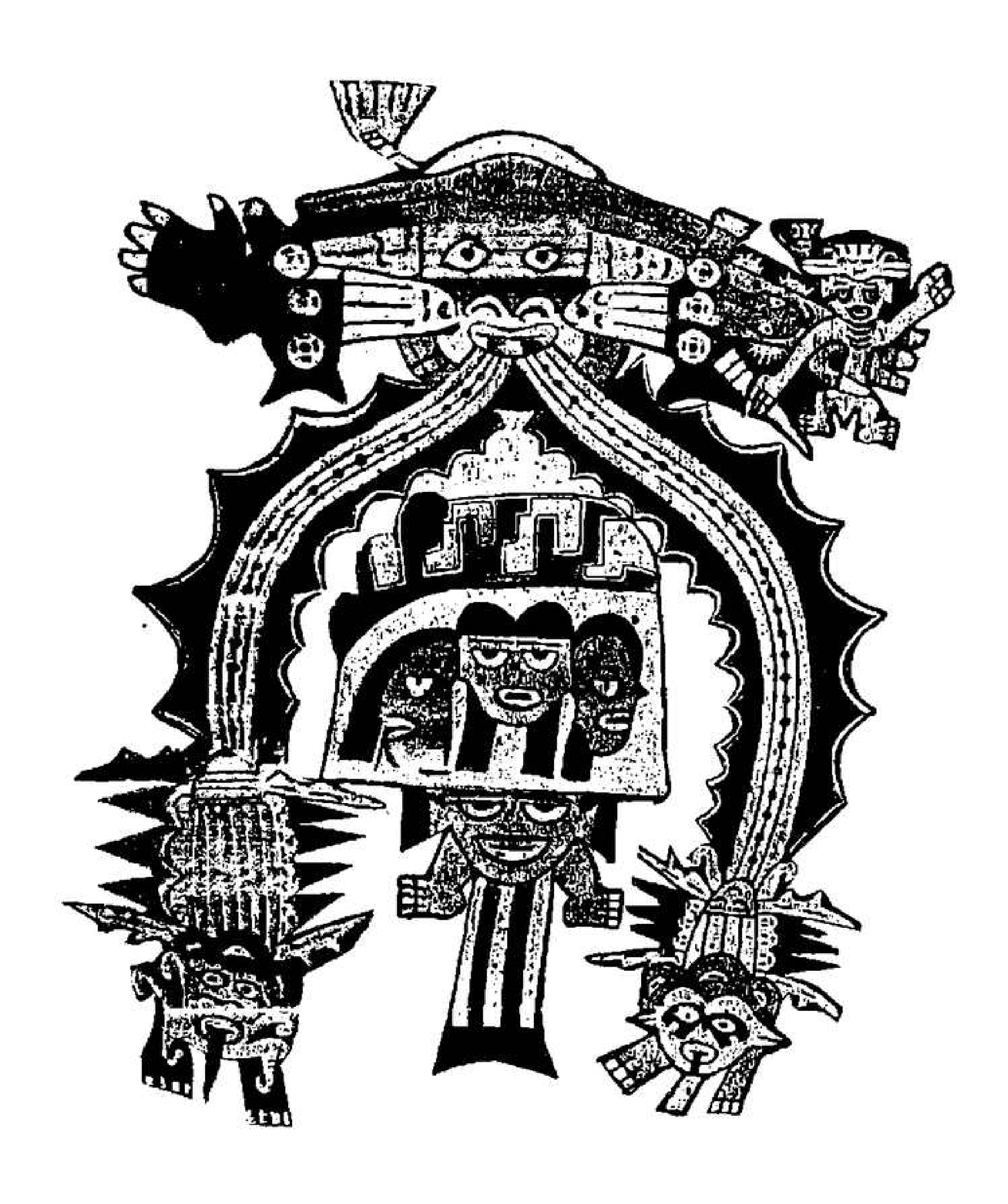


FIGURA 20a: Los descendientes de la *cola-flor* Fs. (Tello 1959: fig. 89)

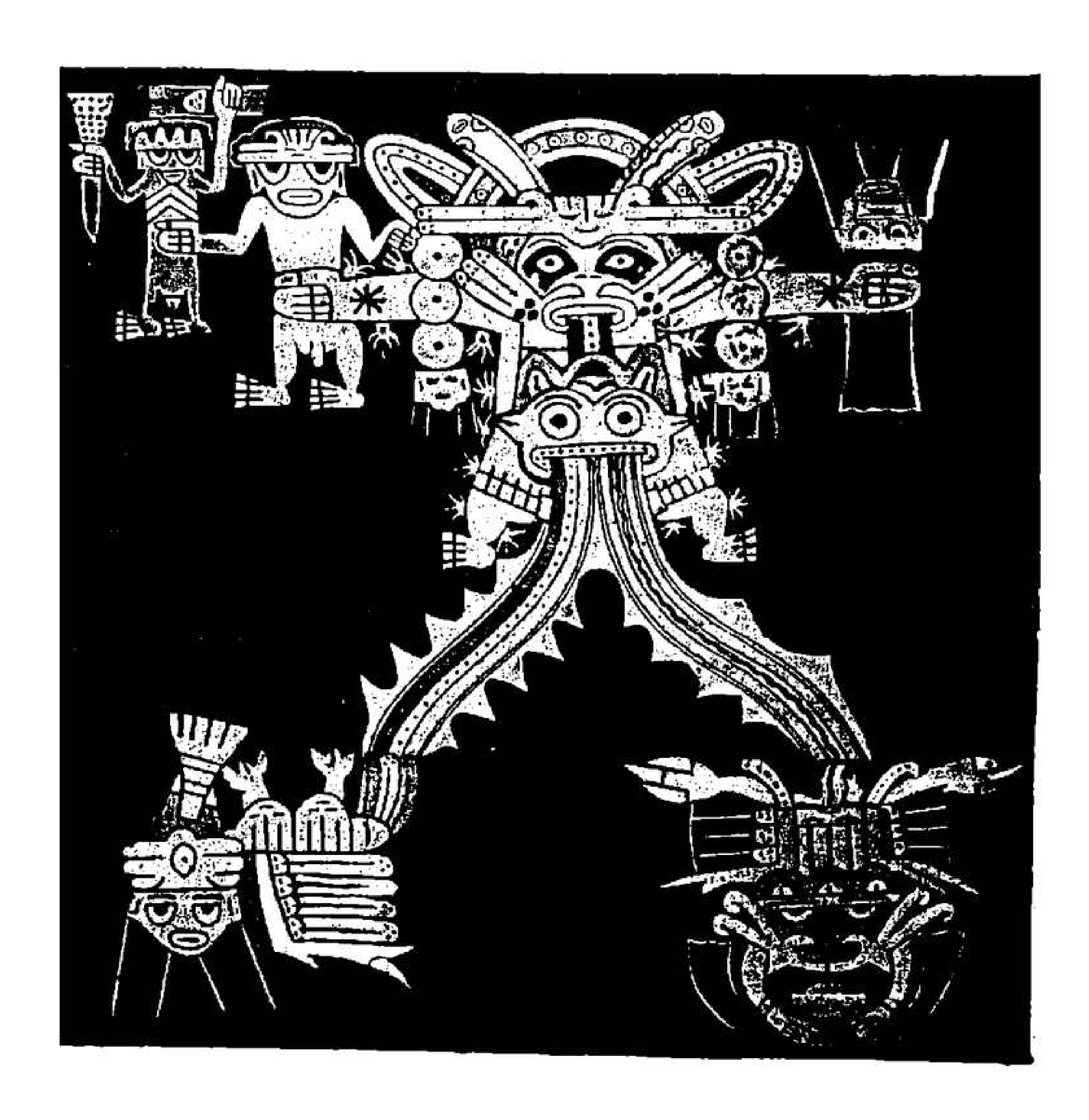


FIGURA 20b: Los descendientes de la *cola-flor* Fs. (Tello 1959: fig. 88)

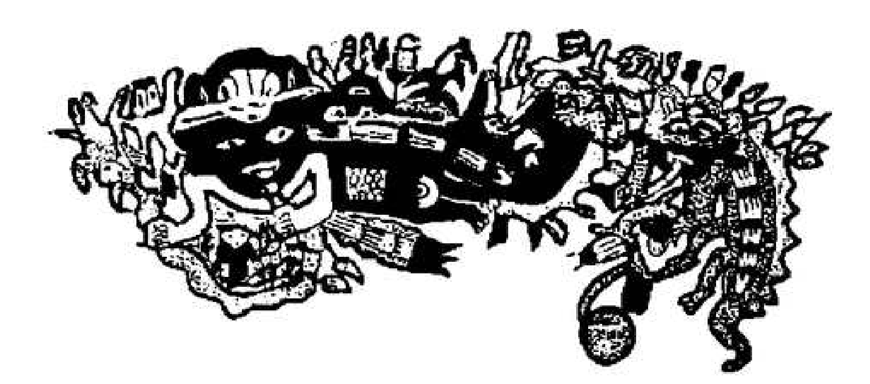


FIGURA 20c:



FIGURA 21a:



FIGURA 21b:



FIGURA 21c:

FIGURA 20c: La divinidad D. (Seler 1923: Abb. 44)

FIGURA 21a: Semillera con todos sus atavios. (Reinhard 1992: fig. 17)

FIGURA 21b: Semillera con cara de su madre. (Eisleb 1977: Nr. 210)

FIGURA 21c: Semillera con hijos sabandijas. (Tello 1959: fig. 99)

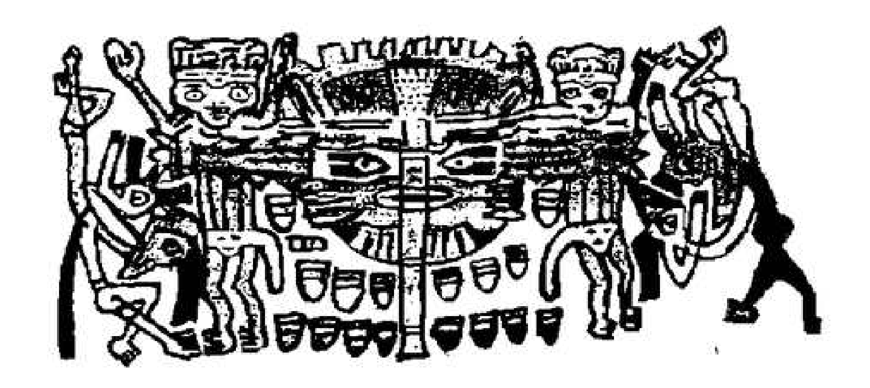


FIGURA 22.



FIGURA 23a



FIGURA 23b





FIGURA 23c:



FIGURA 24.

FIGURA 22: Vasija fecundadora como instrumento liminal, ó la fecundación de D. (Doering 1931: Taf. I)

FIGURA 23a: Mono fecundador. (Doering 1931: Taf. XIII)

FIGURA 23b: Mono fecundador. (Doering 1931: Taf. XIV)

FIGURA 23c: Monos fecundadores. (Doering 1931: Taf. XV)

FIGURA 24: Vasija fecundadora. (Morales 1982: lám. 2)



FIGURA 25. -



FIGURA 26: -

FIGURA 25: Ceremonia con vasija fecundadora. (Tello 1959: fig. III)

FIGURA 26: Ceremonia de fecundación. (Museo de la Nación)